

MŁODA MUZYKA

Rok II. **Warszawa, 15 czerwca 1909 r.** **№ 12.**

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

**W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Sałomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga.
W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.**

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Czas odnowić prenumeratę.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15—30 czerwca).

16 czerwca 1853 ur. się Sjögren (w Stokholmie).
16 „ 1899 um. Winding (w Kopenhadze).
17 „ 1818 ur. się Gounod.
19 „ 1810 ur. się Ferd. Dawid.
21 „ 1732 ur. się J. Chr. Fr. Bach (syn Jana Seb. Bacha.
21 „ 1804 ur. się Curschmann.
21 „ 1868 wystawienie „Śpiewaków norymberskich“ w Monachjum.
22 czerwca 1763 ur. się Méhul.
22 „ 1858 ur. się Puccini.
22 „ 1831 ur. się Leszetycki.
23 „ 1824 ur. się Reinecke.
23 „ 1852 ur. się Pugno.
25 „ 1882 um. Raff (w nocy z 24 na 25 czerwca na atak sercowy).
26 „ 1797 ur. się Mercadante.
28 „ 1819 ur. się Löschorn (podług niektórych źródeł: 27/6.
28 „ 1899 um. Carlotta Patti (siostra Adeliny).
28 „ 1712 ur. się J. Rousseau.
28 „ 1831 ur. się Joachim.
29 „ 1769 ur. się Elsner.
29 „ 1879 um. Ap. Kątski.

AFORYZMY.

Śpiewacy nie powinni nigdy walczyć ze sobą o... siłę płuc.

Garnka żelaznego nie zwycięży... waza z porcelany chińskiej. *Berlioz.*

Arcydzieła muzyczne powinny być surowo strzeżone przed profanacją wykonania.

Wszak z licznych artystów greckich Aleksander uznał tylko jednego godnym reprodukowania swoich rysów. Zaszczytu tego zabronił wszystkim innym.

Jedynie najumiejętniejsi wirtuozi powinni mieć wyłączny przywilej uplastyczniania publicznie pomysłów wielkich twórców, tych Aleksandrów sztuki. *Berlioz.*

Potrzeba nie jest matką sztuki. Wypływają z niej najgorsze rezultaty roboty obstalunkowej, a zatem rzemieślniczej. *Berlioz.*

Prawa moralności obowiązują i w sztuce. *Schumann.*

Pożyteczniej obcować z partyturami, aniżeli z wirtuozami. *Schumann.*

Talent opracowuje — serce tworzy. *Schumann.*

Bez entuzjazmu nie daleko zajdziesz na drodze sztuki. *Schumann.*

Rok II. Warszawa, 15 czerwca 1909 r. №. 12.



Trzeci międzynarodowy kongres muzyczny w Wiedniu.*)

I.

(Udział polaków w kongresie i o znaczeniu tegoż dla muzyki polskiej).

Od 25—29 maja r. b. odbywał się w Wiedniu międzynarodowy kongres muzyczny, połączony z uroczystym obchodem 100-letniej rocznicy śmierci Józefa Haydna. Oprócz odczytów i dyskusji treści naukowej, które odbywały się w nowym uniwersytecie, gdzie obradowały pojedyncze sekcje w liczbie 13, urządził komitet (z profesorem Gwidonem Adlerem na czele) szereg koncertów i przedstawień, na które złożyły się dzieła J. Haydna oraz M. Haydna (brata Józefa), J. J. Fuxa (1660—1741), G. Muffata (1641—1704), J. Handla (Gallusa 1560—1591), O. Benevolego (1602—1672, twórcy mszy na 48 głosów!!!), J. J. Frobergera (1600—1667), A. Poglиettiego († 1683), J. Starzera (również poprzednika Haydna 1726—1787), Pergolese'go i Palestriny. Prócz dwuch ostatnich wszyscy są kompozytorami, którzy bądź urodzili się w Austrji, bądź działali tamże. Koncerty stały przeważnie na wysokości trudnego zadania; te zwłaszcza produkcje, któremi dyrygował Feliks Weingartner, wzbudziły entuzjazm, przyczem zauważono, że wiele dzieł z dawnych czasów nie straciło bynajmniej na świeżości. Rozchodzi się jednakże tylko o to, aby wykonawcy przestrzegali właściwości stylistycznych i nie kierowali się uprzedzeniem. Podnieść należy piękną mowę prof. dr. G. Adlera, wolną od balastu naukowego, a jednak pełną podniosłych myśli; nie był to hymn, ale wyniki gruntownych badań i rozmyślań, ubrane w styl piękny, kwiecisty i wolny od patetycznych hyperbol. Ponieważ sekcje obradowały równocześnie, przeto, oczywiście, członkowie kongresu dowiedzą się dopiero ze sprawozdania o tem, co mówiono

*) Artykuł niniejszy skreślił specjalnie dla „Młodej Muzyki" jeden z uczestników kongresu.
Redakcja.

i czytano w tych sekcjach, w których nie mogli brać udziału. O sprawozdaniu napiszemy osobny referat. Obecnie pomówimy nieco o udziale polaków w kongresie oraz o doniosłem znaczeniu tego kongresu dla muzyki polskiej. Czynny udział w kongresie brali: ks. dr. Józef Surzyński (dyskusja nad akcydencjami w muzyce XV i XVI wieku), p. Alicja Simonówna (referat: „O tabulaturach lutnianych w bibljotece królewskiej w Berlinie" oraz dyskusja w sekcji bibljograficznej i lutnianej), p. dr. Zdzisław Jachimecki (referat: „O wpływach włoskich na muzykę polską między 1580—1620", nadto obrady w komisji międzynarodowej dla wydania „Corpus scriptorum de musica"); p. dr. Adolf Chybiński (referat: „Rozwój muzyki polskiej w XVI stuleciu" oraz obrady w sekcji bibljograficznej i lutnianej), p. Henryk Opieński (dyskusja w sekcji lutnianej) i p. Czesław Linda-Lipaczyński z Warszawy (odczyt—jeden z trzech zapowiedzianych). Odczyty te w skróceniu ukażą się w „Kongressbericht", odczyt zaś p. Chybińskiego w „Riemannfestschrift" in extenso wraz z pracą p. Henryka Opieńskiego o lutniście Jakóbie Polaku z XVII wieku. Z odczytów polskich dowiedział się świat zagraniczny o istnieniu i rozwoju muzyki polskiej od XV do XVII wieku. Zainteresowanie musiało być wielkie, gdyż jeden ze słynnych uczonych, prof. dr. Johannes Wolf (Berlin) wyraził wdzięczność i uznanie dla polskich historyków muzyki, że podjęli pracę równie trudną jak i wdzięczną, bo pracę nad renesansem dawnej muzyki ojczystej. Polacy wzięli udział w posiedzeniach sekcji bibljograficznej i lutnianej. Są to sekcje, których zadanie jest nawskroś organizatorskie w celach udogodnień dla wspólnej pracy naukowej. Sekcja lutniana postanowiła zbierać materjał dla wydania bibljografji lutnianej od najdawniejszych do najnowszych czasów i czynić jak najdalej idące poszukiwania nad tabulaturami, o których istnieniu świat naukowy z jakichkolwiek powodów (np. z braku drukowanych katalogów bibljotecznych) nie wie. Sekcja obrała komisję dla poszczególnych krajów; terenem działania p. H. Opieńskiego i p. A. Simonówny jest Królestwo Polskie, zaś p. A. Chybińskiego— Galicja. Od lat kilku istnieje międzynarodowa komisja bibljograficzna, do której należą wybitni uczeni historycy i bibljografowie muzyczni, jak A. Kopfermann, dr. X. Springer, Ch. Malherbe, dr. Ecorcheville, dr. J. Mantuani, dr. G. Prodhomme, J. Tiersot, Barclay Squire, A. Sonneck itd. Sekcja obradowała nad wydaniem monumentalnej kilkudziesięciotomowej bibljografji muzycznej od najdawniejszych do najnowszych czasów, dotyczącej zarówno rękopisów jak i druków. Mają być zinwentaryzowane materjały muzyczne bibljotek publicznych i prywatnych, archiwów państwowych, autonomicznych, kościelnych i t. d. Centralną siedzibą zebranych materjałów jest bibljoteka berlinka. Gdy materjał będzie przygotowany, wtedy ministerja oświaty wszystkich państw przystąpią do druku bibljografji. Na wniosek dra Hermana Springera powierzyła komisja dr. Adolfow iChybińskiemu opracowanie polskiej bibljografji muzycznej. Oczywiście wiele trudności jest u nas w tym kierunku do zwalczenia, ale wytrwała praca może przynieść przy tej sposobności niespodzianki zarówno dla historyka muzyki polskiej, jak i dla bibljografa. Przed kongresem obradowała komisja międzynarodowa dla wydania „Corpus sciptorum de musica", do której między innymi należą: prof. dr. G. Adler, prof. dr. H. Kretschmar, prof. dr. G. Wagner i inni. W naradach wziął udział także dr. Jachimecki. Mają być zaproszone akademje umiejętności dla wzięcia finansowego udziału i współpracownictwa w tej wielkiej publikacji. Czy jednakże wszystkie akademje udział ten przyjmą, jest wątpliwem, gdyż mimo wszelkiego zbratania się kongresowego rywalizacje narodowo polityczne nie dadzą się usunąć. Podczas kongresu omawiał prof. dr. Gwido Adler, któremu ministerjum oświaty powierzyło kierownictwo wydawanych przez się „Denkmäler des Tonkunst in Oesterreich", wraz z dr. Z. Jachimeckim i dr.

Adolfem Chybińskim sprawę wydania dwuch tomów, zawierających wyłącznie wybór najcelniejszych kompozycji polskich od XIV do połowy XVII stulecia, i wstępy historyczno-krytyczne. Jest to dla muzyki polskiej sprawa o tyle doniosłego znaczenia, że wydawnictwo takie w naszych warunkach finansowych i... osobistych nigdy zapewne nie doszłoby do realizacji. W każdym razie prof. dr. Adlerowi należy się od społeczeństwa polskiego wdzięczność za to, że dzięki jego inicjatywie, polscy historycy muzyczni przedstawią światu materjał, który da obcym możność poznania muzyki polskiej wieków minionych, oraz podniesie naszą reputację kulturalną wobec obcych. *C. A.*

Nieznany kompozytor polski

XV lub XIV wieku.

Przy badaniu najstarszych polskich rękopisów muzycznych w bibljotece Jagiellońskiej w Krakowie znalazł dr. Adolf Chybiński zbiór kompozycji, pochodzących z pierwszej połowy XV lub z końca XIV wieku. Są to przeważnie dwugłosowe motety łacińskie (na dyskant i tenor), do których dołączone są także trzygłosowe motety (na dyskant, tenor i contratenor), lecz tych ostatnich jest daleko mniej. Pod motetami dwugłosowymi jest umieszczone nazwisko: „Rambowski.“ Ponieważ w staropolskiej pisowni często zamiast „ę“ pisano „am“, przeto przypuszczać można, że właściwie nazwisko kompozytora brzmi: Rębowski. Sądząc z pisowni muzycznej (menzuralnej), należałoby odnieść te utwory do lat 1380—1430; przypuścić jednak należy, iż ze względu na powolny postęp u nas teorji menzuralnej nastąpiło i w tym wypadku opóźnienie o 30—40 lat, a więc i te odkryte przez p. Chybińskiego kompozycje Rębowskiego można zaliczyć do pierwszej ćwierci XV-go wieku. W każdym razie charakter pisma muzycznego rękopisu nr. 52 z warszawskiej bibljoteki Krasińskich, zawierającego utwory Mikołaja z Radomia (około 1445 roku) jest gdzieniegdzie nowszy, niż charakter rękopisu z utworami Rębowskiego. Brak w tym ostatnim nut czerwonych, których używał już Mikołaj z Radomia, prawdopodobnie pod wpływem praktyki włoskiej, trwającej (wraz z Anglją) uporczywie przy używaniu nut czerwonych, gdy inne kraje wzięły już z nią rozbrat. W rękopisie z nutami Rębowskiego znajduje się nutacja menzuralna z wyłącznie czarnemi nutami pełnemi o następującej wartości: maxima, longa, brevis, semibrevis, minima i semiminima. Interesujące są ligatury, których znajdziemy kilkanaście odmian. Miejscami brak jest zaznaczonych kluczów i znaków kustosza. Znajdują się tam 3 jego odmiany; jedna z nich nawet nieznana w ówczesnych rękopisach. Niedbałość pisarza rękopisu jest dość widoczna. Uderza nas znaczny brak pauz, co w utworach dwugłosowych jest mniej dziwnem. Są to motety wyłącznie wokalne, okraszone triolami koloraturowemi. Wszystkie motety są napisane w „tempus perfectum“, które wprawdzie nie jest zaznaczone osobnym znakiem — rzecz ówczas dość częsta — ale wynika z rodzaju nutacji. Odpowiada ona naszemu „taktowi na 3“. W żadnym z utworów nie znajdziemy imitacji kanonicznych. Szczególnem jest, że w jednem miejscu użyte są neumy, mianowicie gotyckie (nutacja choralna). Całość posiada znaczenie wyłącznie historyczne. Są to dzieła o tyle ważne, że obecnie nietylko Mikołaj z Radomia i Mikołaj z Ostroro-

ga, lecz i Rębowski jest narazie najstarszym ze znanych z nazwiska kompozytorów polskich. Nie znajdziemy też *nigdzie* wzmianki o nim. W każdym razie Mikołaj z Radomia jest w porównaniu z Rębowskim wielkim mistrzem. Wreszcie przypuścić należy, że nie wszystkie w tym rękopisie zawarte motety są kompozycjami Rębowskiego. Nie brak lepszych niż te, które jemu należy przypisać. Dr. Chybiński jest na tropie nowych innych odkryć, które niewątpliwie powiększą znajomość muzyki polskiej wielogłosowej w jej zaraniu, t. j. w XIV stuleciu. Przy porządkowaniu rękopisów muzycznych wawelskich odkrył dr. Chybiński kompozycje Leszczyńskiego (motety) z drugiej połowy XVII wieku, również nikomu nieznane. O zbiorach wawelskich obiecał nam dr. Ch. przysłać osobny artykuł.

Józef Haydn.

(W 100-letnią rocznicę śmierci).

Było to w maju roku 1809 podczas oblężenia stolicy państwa austrjackiego przez wojska francuskie. 10 maja działa nieprzyjacielskie rozpoczęły dzieło zniszczenia. Pierwsze pociski armatnie padły na przedmieściu Mariahilfe. Jęk dział słyszany był również w mieszkaniu jednego z domów przedmieścia, zajmowanem przez Haydna. Mistrz leżał wtedy na łożu śmiertelnem. W domu panował strach i zamięszanie. Tylko sędziwy twórca „Stworzenia świata“ nie tracił odwagi i pocieszał domowników. „Nie bójcie się, dzieci — mawiał on — gdzie Haydn jest, nic wam się stać nie może.“ Wkrótce potem (31 maja) Haydn dokonał zasłużonego żywota. Za trumną zmarłego kroczyło grono oficerów francuskich, którzy w ten sposób chcieli złożyć dowód szacunku dla wielkiego mistrza. Cały ówczesny świat muzyczny opłakiwał zgon Haydna. Nie ulegało wątpliwości, że z Haydnem schodzi do grobu mistrz z „Bożej łaski“, artysta, który w szeregu twórców tej doby zajmował naczelne miejsce, ustąpić musiałby go wprawdzie Beethovenowi (lecz ten był wonczas dopiero gwiazdą wschodzącą). Stanowisko, jakie zajął Haydn w historji muzyki, pozostało dotychczas nie zmienione. Jeszcze za życia (wypadek bardzo rzadki) cieszył się wielkiem uznaniem i był wysoko ceniony, A chociaż starano się dowieść, że H. za czasów pielgrzymki na tej ziemi był przeceniony, nie zmniejszyło to wcale jego znaczenia w muzyce. To zaś, co Gerber jeszcze w roku 1790 w „Lexikon der Tonkünstler“ pisze o Haydnie, da się powtórzyć i dzisiaj: „Jeżeli mówimy o Haydnie — słowa Gerbera — mamy na myśli jednego z wielkich mistrzów, który zarówno w rzeczach małych jak dużych był jednakowo wielki. Bogaty i niewyczerpany w pomysłach, tchnących świeżością, jest wielkim nawet wtedy, gdy się uśmiecha. Wydoskonalił formy kwartetu i sonaty i pozostawił je w stanie do jego czasów niebywałym. W orkiestrze każdy instrument przemawia samodzielnie. Haydn odzwierciadla się doskonale w swych zdaniach, i mimo nieraz zawiłości kontrapunktyczne styl jego jest łatwy i przez wszystkich zrozumiany. Tematy dzieł Haydna mają na sobie cechę oryginalności. Idea mistrza opanowuje słuchacza i uprowadza go z sobą. Zarówno muzyk początkujący, jak i sędziwy kotrapunkcista wysłuchają dzieł Haydna z prawdziwem zainteresowaniem“.

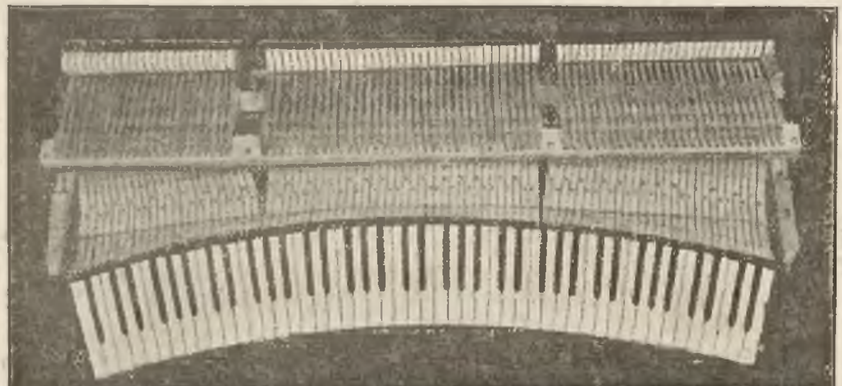
Pisząc te słowa, Gerber nie znał jeszcze ostatnich utworów Haydna („Stworzenie świata“, „Pory roku“, symfonje angielskie, część kwartetów), na których

opiera się sława mistrza, jako kompozytora. A są to perły twórczości Haydna. Mistrz, mając lat 55, uczynił taki gigantyczny krok naprzód, że wszystkie wcześniejsze jego dzieła wzmiankowane są jedynie jako fakty historyczne. Wspięcie się na wyżyny twórczości datuje się od pierwszej podróży Haydna do Anglji (r. 1790). Od tej pory stał się sławnym i modnym, a wszystko, co pisał, przyjmowane było z uznaniem i rozpowszechniane. I podczas gdy ostatnie dzieła mistrza doczekały się kilku edycji, pierwsze poszły w zapomnienie i nie były wcale drukowane.

Zarówno w latach młodych, jak i wieku dojrzałym Haydn dążył stale do stworzenia czegoś nowego, czego przedtem nie było. A choć miał poprzedników, zmierzających do tego samego, co i on celu, jemu a nie innym przypisane jest wydoskonalenie tych form muzycznych, które umożliwiły Beethovenowi i Mozartowi wznieść się na skrzydłach gienjuszu w krainy nadziemskie, on, a nie tamci uważany jest za pierwszego, który położył fundament pod współczesną sztukę instrumentowania. Gdy bowiem u Händla lub Bacha instrumenty — z małymi zaledwie wyjątkami — idą pod rękę z głosami chóralnymi lub głosem czy instrumentem solowym i zależnie od rejestru postępują oktawami lub unissono, Haydn dąży do indywidualizacji poszczególnych instrumentów, nadaje każdemu z nich stanowisko niezależne i oddziela partje chóralne lub solowe od orkiestrowych. Dąży na równi z Mozartem do nadania orkiestrze kolorytu, stara się przytem, aby każdy z instrumentów muzycznych przemawiał swoim językiem; nawiązuje djalogi między grupami instrumentów, djalogi, podobne do rozmowy dwuch istot żyjących, różniących się między sobą charakterem i temperamentem. Stąd też i nadanie Haydnowi nazwy: „ojca instrumentacji".

Nowa klawjatura fortepianowa.

Australijczyk, nazwiskiem Clutsam, zbudował nową klawjaturę fortepianową w kształcie łuku. Konstrukcja ta ma na celu umożliwić pjaniście opanowanie całej



klawjatury z tej samej pozycji, zapobiedz ruchom nieuniknionym dziś przy klawjaturze prostej. W ten sposób wszystkie klawisze znajdą się mniej więcej w jednakowej odległości od grającego, przez co uniknąć można forsowania ręki zwłaszcza przy rzutach na dalsze odległości. Reforma dotyczy wyłącznie klawjatury, całe ciało

instrumentu nie ulega żadnym zmianom. To też jak twierdzą pisma — dość łatwo jest zastosować nową klawiaturę do każdego istniejącego fortepianu. Wynalazek Clutsama zastosowała już praktycznie berlińska fabryka fortepianów firmy Ibach, a instrumenty ze zreformowaną w ten sposób klawjaturą mają już niebawem pojawić się na targu. Publiczne próby zostały już odbyte, a znawcy mieli się wyrazić o reformie z wielkiemi pochwałami. Niema też w tym wypadku mowy o tem, aby pjanista potrzebował się przeuczać, po kilku godzinach bowiem łatwo mu już dostosować swą technikę do nowego instrumentu. Nowa klawjatura nadaje podobno fortepjanowi estetyczniejszy wygląd, łagodząc jego dotychczasowe ostre linje.

Nowa klawjatura, której podobiznę podajemy powyżej, była demonstrowaną ostatnio w sali berlińskiej Hochschuli, a mistrze gry fortepjanowej, jak: Ganz, Rudorf, Dohnanyi i Leszetycki wydali o niej świadectwa dość pochlebne. Prof. Rudorf orzekł, że „klawjatura owalna pomysłu p. Clutsama stanowi ważny krok naprzód w zakresie budowy i ulepszenia fortepjanu. Klawisze nowowynalezionej klawjatury są węższe od obecnych, co ułatwi osobom, posiadającym zwłaszcza małe ręce, zdobycie techniki i przyswojenie sobie gry akordowej.“

Wynalazek p. Clutsama nie jest jednak zupełną nowością. Podobna klawjatura ukazała się w Ameryce jeszcze w r. 1840, lecz ze względu na pewne wady w konstrukcji nie doznała rozpowszechnienia. Niedokładności te usunął obecnie p. Clutsam i liczy, że wynalazek jego znajdzie szerokie zastosowanie i zastąpi klawjatury dzisiejszego systemu. Wynalazca nie jest ani pjanistą, ani fabrykantem fortepjanów, gra zato na wiolonczeli. Słysząc jednak ciągłe żale pjanistów na elementarne wady obecnych fortepjanów, postanowił położyć kres tym skargom, wynikiem czego była wynaleziona przez niego klawjatura. Czy inowacja p. Clutsama odda naprawdę usługę w budowie instrumentów muzycznych i czy okaże się godną zastosowania — przyszłość okaże. Tymczasem prasa berlińska poświęca całe szpalty nowej klawjaturze, ochrzczonej nazwą „klawjatura Clutsama“ i czuje się bardzo szczęśliwą, że „odkrycie“ nastąpiło w stolicy państwa niemieckiego.

Słów kilka o dziejach muzyki czeskiej.

(*C. d.*)

Czasy Józefa II są epoką przewrotu w muzyce czeskiej. W nowej tej erze rozwoju muzyki najważniejsze są trzy fakty: założenie w Pradze w 1803 r. stowarzyszenia muzycznego p. n. „Society“; upadek w r. 1807 opery włoskiej, a powstanie czeskiej; założenie konserwatorjum w 1808 r. Doniosły też wpływ na twórczość wywarły tryumfy Mozarta na scenie praskiej. Kompozytorzy czescy, oczarowani dziełami Mozarta, zaczęli go naśladować, a co zatem idzie, muzykę czeską posunęli ku najbardziej postępowemu ówczas kierunkowi. Od chwili zaś zniesienia bractw literackich rozpoczął się szybki upadek pieśni i muzyki religijnej, co wpłynęło na ożywienie pieśni ludowych, świeckich. Przez pół wieku przeszło odbywała się w muzyce czeskiej walka pierwiastków: ludowego, rodzinnego i obcego, czysto artystycznego (Mozart).

Działalność „Society“ zaznaczyła się bardzo dodatnio. Dzięki niej zmieniły się stosunki artystów; wyemancypowali się oni z zależności od magnatów, tych długoletnich mecenasów sztuki i swobodnie mogli teraz pracować. „Societa“ urządzała na swe cele liczne koncerty, które wyrabiały smak artystyczny szerszej publiczności. A co ważniejsza przez wykazanie, że tak powiem namacalnie, braku dobrze wyćwiczonych solistow— dały one impuls do założenia konserwatorjum w Pradze, co też nastąpiło w 1808 r. Pierwszym

dyrektorem młodej instytucji był Diwisz Weber, człowiek wszechstronnie wykształcony, ale konserwatysta w muzyce.

Zaznaczyć należy, że w ówczesnej muzyce instrumentalnej miały przewagę symfonje i uwertury. Do najlepszych symfonistów zalicza się Jan Kittl. Znakomitym fortepjanistą był Tomaszek.

W roku 1807 zamiast dotychczasowej opery włoskiej — wprowadzoną została niemiecka. Był to krótki wstęp do otwarcia opery czeskiej. Urząd kapelmistrza opery niemieckiej piastował przez lat kilka Karol Marja Weber. Pierwszym zaś czeskim kierownikiem był Szkroup, twórca paru oper.

W 1823 r. wystawiono w Pradze pierwszą operę w języku czeskim „Rodzinę szwajcarską“ Weigla. Przedstawienie cieszyło się niebywałem powodzeniem. Język ojczysty, rozbrzmiewający na scenie, wywołał zrozumiały zupełnie entuzjazm. Zapał patrjotyczny ogarnął poetów, muzyków. Zaczęto w nadzwyczaj szybkiem tempie przekładać różne libretta, myśleć o stworzeniu oryginalnej czeskiej opery. Myśl tę urzeczywistnił poeta Chmelensky, napisawszy bardzo naiwne libretto „Druc arz“. Szkroup napisał doń muzykę, wzorowaną na operze „Wolny strzelec“. Operę Szkroupa wystawiono w r. 1826. Zbytecznem chyba dodawać, że publiczność przyjęła ją z wielkim zachwytem, jako pierwszy dorobek twórczości narodowej.

„Oldrzych i Bożena“, „Ślub Libuszy“ Szkroupa i Macourka: „Dąb Zyszki“ — oto prace z pierwszego okresu twórczości czeskiej muzyki dramatycznej. Szkroup wraz z Tylem napisali operetkę „Fidlowaczka“. Słaba nader kompozycja krótki miała żywot. Jedynie wartościowa część, potężna pieśń „Kde domov mój“ przetrwała aż dotąd, jako hymn narodowy czechów. W tymże czasie powstał drugi hymn „Hej Slovane“, oparty na melodji polskiej, mianowicie na marszu Dąbrowskiego.

Ruch odrodzenia był w znacznej mierze ruchem ludowym, więc i muzyka, rozwijająca się w jego duchu, musiała się zwrócić do niewyczerpanej skarbnicy melodji ludowych.

W Czechach w XIX wieku pieśń ludowa stała bardzo wysoko, zarówno pod względem formy poetycznej, jak i muzyki. Pierwszy zbiór pieśni narodowych wyszedł w Pradze w 1825 r. Sztuka ludowa jest w zasadzie konserwatywną, ale jednocześnie i żywotną. Lud niechętnie pozbywa się tego, co dawniej posiadł, lecz nie zależy mu na niezmienności formy. Przeciwnie, do starych pieśni i melodji przydaje coraz to nowe dodatki i zmiany. Stąd w pieśniach czeskich spotyka się często resztki dawnych melodji z nowemi warjacjami. Lud nie jest samodzielnym twórcą, twórczość jego zatem jest eklektyczną.

Najobfitszem źródłem pieśni czeskiej była muzyka instrumentalna. Lud słyszał przy tańcu różne melodje, i do tych, które mu się więcej podobały, dorabiał tekst. Drugie źródło — to muzyka kościelna.

Muzyka czeska ludowa, wskład której wchodzą i pierwiastki obce, ma dużo w sobie motywów nienarodowych. „Czeskość w pieśniach czeskich nie ma takich znamion, które mogłyby być uważane za charakterystyczne cechy melodji ludowych“ *)

Tańce narodowe stoją nader blisko pieśni narodowych. Przeniesienie rytmu tańca do muzyki poważnej łatwiejsze jest, niż przejęcie prostych melodji ludowych. Dlatego też i Smetana zaczął od „idealizowania“ polki Rozbrzmiała ona w Czechach koło 1830 roku. Pierwszym kompozytorem polek był Hilmar.

Kompozytorzy, idąc za prądem odrodzenia, poczęli tworzyć na tekst czeski. Chcieli oni utrzymywać czeski charakter kompozycji przez naśladowanie narodowych pieśni. O ile teksty owe, co do treści, ducha swego i formy —pozostawały prostą pieśnią ludową, o tyle strona artystyczna była zadowalniającą. Lecz skoro teksty proste przyoblekano w bogatą, wytworną formę — wynikała z tego połączenia muzyka bardzo pozioma, nieodpowiadająca wymaganiom dobrego smaku Smetana wystąpił ostro przeciw takiemu znieważaniu piesni narodowej i orzekł, iż pierwiastek deklamacyjny jest głównym środkiem nadania cech narodowych muzyce nowożytnej.

Pierwszym właściwie kompozytorem pieśni czeskich był J. Ryba. Wydał on zbiór takowych już w r. 1800, pod tytułem „Dwanaścioro pieśni czeskich“.

Nauczycielom wiejskim, którzy byli po większej części doskonałymi muzykami, a nierzadko i prawdziwymi artystami — przypada lwia część zasługi w rozwoju muzyki czeskiej i wyrabianiu poczucia muzykalnego w szerszych masach.

---

*) *Nejedly:* „Historja muzyki czeskiej.“

Najznakomitszym kompozytorem czeskim epoki odrodzenia był Tomaszek, zapalony czciciel Mozarta. Pozostawił on rapsodje, dytyramby i pieśni czeskie, z kompozycji zaś religijnych piękne „Requiem c mol”.

W dziedzinie teorji wybił się Jan Ryba. Napisał on po czesku „Wielki słownik muzyczny“; „O początkach i podstawach twórczości muzycznej“. Badania historyczne nad muzyką uwieńczone zostały wspaniałym dziełem J. Dlabacza pt. Allgemeines Künstlerlexicon“, gdzie pomieścił życiorysy kompozytorów i artystów wykonawców. Pierwsze dzieje muzyki czeskiej w języku ojczystym napisał Leopold Zvonarz.

Starsi artyści czescy, jak Tomaszek, Vitasek, D. Weber utrzymywali przez lat trzydzieści (1810—1840) czeską muzyką w pętach konserwatyzmu. Opozycyjny, postępowy kierunek reprezentowało nieliczne grono młodych artystów z Kittlem na czele. Był on utalentowanym kompozytorem, osobistym przyjacielem Wagnera. W r. 1839 tryumwirat konserwatystów rozbił się przez śmierć najpierw Vitaska, później Webera. Kierunek konserwatorjum przeszedł w ręce opozycji. Kittla mianowano dyrektorem. „Młodzi“ przygotowywali pilnie grunt w Pradze do godnego przyjęcia trzech „arcykacerzy“: Berlioza, Liszta, Wagnera.

Smetana jednak nadał dopiero trwały kierunek owemu postępowemu ruchowi; on też zdołał umiejętnie połączyć w nowej muzyce czeskiej pierwiastek kosmopolityczny z narodowym i wysunąć go na plan pierwszy. Pracę tę ułatwiło mu niemało ogólne rozbudzenie narodowe, odrodzenie Czech.

Pewne znaczenie dla wzrostu muzyki miało założenie „Umelecke Besedy“ (resursy artystycznej) i kilku stowarzyszeń śpiewaczych. Od roku 1861 w teatrze w Pradze grywano po czesku trzy razy tygodniowo. Jednocześnie zapoczątkowano zbieranie składek na wystawienie czeskiego teatru, a w 1863 otworzono „tymczasowy“ teatr.

(*Dalszy ciąg nastąpi*). *J. Rudzka.*

Antoni Bruckner.

Bruckner, wszechświatowy, ale u nas prawie nieznany symfonista, pojawił się na horyzoncie muzycznym w Wiedniu w latach siedemdziesiątych, a więc jednocześnie z Brahmsem. Ówczesna krytyka wiedeńska najwyraźniej podzieliła się na dwa obozy: bramsistom przewodniczył Edw. Hanslick, brucknerzystom zaś Teodor Helm. Identyczność silnie również wówczas rozwiniętej partji wagnerzystów (Wagnerpartei) z partją brucknerzystów nie jest przypadkową, gdyż faktycznie Bruckner symfonista jest w ścisłym związku z Wagnerem, twórcą dramatu symfonicznego. Bruckner był pierwszym, który wprowadził do symfonji wagnerowski aparat orkiestrowy, tak silnie opancerzony blachą; następnie B. przejął się stylem Wagnera, również jego polifonją i nawet znać pokrewieństwo z Wagnerem w używaniu dysonansów. Lecz cechy te, często zewnętrzne, nie przeszkadzają nam powiedzieć, że Bruckner jest kompozytorem nawskroś indywidualnym. Wewnętrznie różni się on nietylko od Brahmsa, lecz i od romantyków.

Antoni Bruckner urodził się 4 września 1824 r. w Ausfelden (Austrja). Wychował się w małej wsi (podobnież jak Schubert) zdala od wielkiego miasta. Po śmierci ojca (nauczyciela wiejskiego), który mu udzielał początków muzyki, przyjęto go, jako młodego chłopca, do chóru, znajdującego się przy klasztorze św. Florjana. Poczem Bruckner udaje się, jako pomocnik nauczyciela do Windhag przy Freistadt, zkąd po kilku latach powraca do klasztoru św. Florjana jako samodzielny organista. Tu wyspecjalizował się samodzielnie w wiedzy kontrapunktycznej i jako wirtuoz organista. Od czasu do czasu jeździł do Wiednia w celu pogłębienia wiadomości teoretycznych pod kierunkiem Sechtera. Tak było do roku 1855, tj. do czasu, kiedy drogą konkursu otrzymał posadę organisty w Linz; tu dopełnił jeszcze studja nad kompozycją u kapelmistrza opery, Ottona Kitzlera (ur. 1834). Gdy w roku 1867 umarł Sechter, Bruckner, dzięki protekcji Herbecka, powołany został do Wiednia, jako nadworny organista i nauczyciel kontrapunktu w tamtejszem konserwatorjum, a w r. 1875 został lektorem teorji muzyki na uniwezsytecie w Wiedniu (tenże uniwerytet w r. 1891 nadał Brucknerowi tytuł doktora *honoris causa*). Na tych stanowis-

kach pozostawał aż do śmierci († w r. 1896). Z młodocianych utworów Brucknera żaden nie jest znanym; publicznie zaczęto wykonywać utwory jego dopiero w okresie, gdy przeniósł się do Wiednia. Z uznaniem jako kompozytor nie spotkał się zaraz i dopiero dzięki wystawieniu w Lipsku w r. 1884 przez Nikischa, a w rok później przez Levi'ego VII symfonji Brucknera zaczęto się bardziej interesować jego muzą. Garstka jednak zwolenników była niewielka, to też w chwili śmierci mistrza (11 paźdz. 1896) mała zaledwie liczba osób oceniła dostatecznie stratę, jaką poniosła sztuka wskutek śmierci Brucknera.

Bruckner napisał stosunkowo niewielką liczbę dzieł. Stało się to skutkiem warunków życiowych, które w późnym zaledwie wieku pozwoliły mu tworzyć bez troski o jutro. Pomijając sporą liczbę kompozycji mniejszych rozmiarów w większej części religijnych, sławę, jako kompozytorowi zjednały symfonje (dziewięć), msze (3) i „Te Deum". Lecz i te dzieła nie cieszą się zbytnią popularnością i mało są jeszcze rozpowszechnione.

Charakterystyczną cechą twórczości B. jest kontynuowanie muzyczno-dramatycznego stylu Wagnera w symfonji. Posiadając w wyższym stopniu dar intuicyjny i nieprzebrane źródło pomysłów, nie trzyma się zawsze miary umiarkowania i zapisuje się dość dość wyraźnie na liście twórców, zwanych dzisiaj „modernistami".

Pierwsza symfonja Brucknera (c-mol) pełna gienjalnych szczegółów, jako całość stanowi jednak zaledwie zapowiedź przyszłych arcydzieł mistrza. Symfonja druga (1869), w której Bruckner w przeciwieństwie do pierwszej dąży do nadania dziełu przejrzystości i prostoty, odrębna jest zupełnie od tamtej. Z dzieła tego nie był mistrz zadowolony i nie rad był przyznawać się do niego. Całym sobą jest dopiero Bruckner w symfonji trzeciej, poświęconej Wagnerowi i przyjętej przez tegoż z uznaniem. Czwarta (romantyczna) i piąta (B-dur) symfonja świadczą o ciągłym postępowaniu B. naprzód i o spotęgowaniu się własnego stylu. Szósta symfonja podobnie jak druga jasna w formie ma na sobie piętno dojrzałości artystycznej. Trzy ostatnie symfonje (VII najpopularniejsza, VIII w c-mol i IX niedokończona) to dzieła wielkiej wartości. We wszystkich symfonjach Brucknera stanęły na najwyższym poziomie części o tempie powolnem, a jako przykład służyć może Adagio VII symfonji, perła twórczości Brucknera. W tej części symfonji przeważa element melodyjny, na którym Brucknerowi wcale nie zbywało. Efektowne, ale artystycznie mniej umotywane są ustępy w końcowych częściach symfonji (podobnie jak w V) z chorałem, wykonywanym przez instrumenty dęte. Pierwsza część dziewiątej symfonji gigantycznych rozmiarów co do formy, pełna jest przejrzystości i o świadomości artystycznej twórcy i należy do cenniejszych arcydziej muzyki modernistycznej. Najpiękniejsze części tej symfonji są *Scherzo* i *Adagio*. Finału brakuje; mistrzowi niedzwołone było dokończyć dzieła. Część tę zastępuje często słynne „Te Deum" Brucknera. Pokrewne duchem z VII symfonją jest jedyne dzieło kameralne Brucknera, kwintet smyczkowy F-dur. W dziele tem, które chyba z racji tytułu i obsady instrumentów, ale nigdy ze względu na styl nazwać można dziełem kameralnem, przeważa *Adagio*.

Z dzieł kościelnych mistrza jedynie msza c mol ma charakter kościelny, pozostałe dwie kwalifikują się więcej na estradę koncertową. W traktowaniu partji chóralnych Bruckner — podobnie jak Beethoven — mniej jest oswojony i na równi z wielkim klasykiem zaznacza, że specjalnością jego w pierwszej linii jest symfonja. Cennym jest „Psalm 150", a z utworów świeckich chóry z orkiestrą: „Helgoland", „Germanenzug" „Das hohe Lied." Namowy przyjaciół, aby stworzył dzieło sceniczne, nie znalazły posłuchu.

Jako człowiek był Bruckner w szeregu artystów-modernistów osobistością dość rzadką. Dla niego egzystowały tylko dwie rzeczy: muzyka i religja. Mistrz był głęboko wierzącym katolikiem, a w wierzeniach swoich często nawet dochodził do naiwności. Z Bogiem obcował jak z najlepszym przyjacielem. I gdy pierwsze ośm symfonji dedykował różnym osobom z tego świata, ostatnią, w której pragnął dać i dał to, co w swej skarbnicy wiedzy muzycznej posiadał najlepszego, poświęcił „Panu Bogu".

Z muzyki rosyjskiej.

(Ciąg dalszy).

Źródłem natchnienia dla Musorgskiego był dramat historyczny Puszkina „Borys Godunow". Ściśle biorąc, jest to nietyle dramat, pojmowany jako całkowita i zaokrąglona konstrukcja sceniczna, ile nieskończony szereg (24!) obrazków dramatycznych, dość luźnie powiązanych z sobą treścią, odmiennych i z punktu widzenia formy — wśród scen, pisanych wierszem, napotykamy ustępy prozaiczne. Rzecz jasna, że materjał ów, zanim przeistoczył się w libretto operowe, musiał uledz gruntownym zmianom i przeróbkom. Niektóre sceny wypadło połączyć w jedno, niektóre usunąć, w innych znowu — sprowadzić zagmatwaną i przeładowaną epizodami akcję do minimalnej ilości momentów ważniejszych, miejscami uzupełnić ją niezbędnym scenicznym efektem, czy też wprowadzeniem całej sceny,—słowem—poczynić te ustępstwa względem muzyki i związanej z nią akcji, bez których niemożliwą jest sztuka operowa, a które doktryna Dargomyżskiego i tegoż Musorgskiego, jako autora „Swatów", odrzucała z tak skrajnym fanatyzmem. Zadania tego podjął się sam Musorgski i wywiązał się zeń bardzo udatnie, jeśli nie brać pod uwagę kilku ustępów, w których bez żadnej potrzeby zastąpił płynny wiersz Puszkina częstochowskimi rymami własnego wynalazku (co mu już niektórzy krytycy rosyjscy zarzucali).

Musorgski nazwał swój utwór *ludowym dramatem muzycznym* i istotnie w określeniu tem nie popełnił ani jednego błędu. Jest to przedewszystkiem *dramat* logiczny w akcji, porywający i wzruszający w treści, plastyczny i proporcjonalny w formie. (Składa się z prologu w 2 odsłonach, oraz 4 aktów, z których 1-szy, 3-ci i 4-ty dzielą się również na 2 odsłony każdy). Jest to dramat *muzyczny*, gdyż muzyka nawskroś przenika całą jego treść wewnętrzną, wchłania ją w siebie i sama w niej się roztapia; muzyka wypływa z psychologji osób czynnych, a jednocześnie pogłębia i uwydatnia ją; muzyka stwarza dosadne i jaskrawe charakterystyki bohaterów, łączy się ze słowem w jedną bryłę niezwykle ekspresyjnej deklamacji; muzyka wreszcie barwnie odmalowuje sytuacje dramatyczne, w znacznym stopniu potęgując ich siłę i zgrozę. Wreszcie, jest to dramat muzyczny *ludowy*, nie tylko dlatego, że kompozytor świetnie wyzyskał w nim muzyczno-ludowe pierwiastki; w „Borysie Godunowie" Musorgski wyniósł lud do godności bohatera dramatu, gdyż, jak to słusznie zauważył jeden z krytyków rosyjskich, nie car Borys, nie Dymitr Samozwaniec, tem mniej Szujski lub Maryna, nie indywiduum, ale jednostka zbiorowa—tłum - wysuwa się tu na pierwsze miejsce. A nie ulega żadnej wątpliwości, że w dziedzinie dźwiękowego uzmysłowienia psychologii i nastroju tłumu, Musorgski, istotnie jest niezrównany. Nigdzie nie jest w takim stopniu samym sobą, takim wprost mistrzem, jak wówczas, gdy z nadzwyczajną siłą i werwą plastyczną poczyna szkicować swe olbrzymie obrazy ludowe, pełne humoru, życia i prawdy, tchnące jakąś żywiołową, rudymentarną potęgą, same przez się nieraz odrażające, dzięki zabarwiającemu ich ultra realizmowi, a jednak tak silne w wyrazie, tak kolorytnie urozmaicone, ożywione tak niespożytą zdolnością wyzyskania i zastosowania najskrytszych właściwości dźwięku, że, jeślibyśmy na jedną szalę położyli to, co stanowi ujemną ich stronę—mianowicie—ich nieestetyczność i rubaszność, na drugą—wskazaną przez nas sumę ich zalet, bez wątpienia przeważyłaby ostatnia.

Chór Musorgskiego nie ma nic wspólnego z tradycyjnym chórem operowym, tym, podług świetnego określenia Wagnera, bataljonem pruskich gwardzistów, na głos komendy zgodnie wykonywującym rozmaite mechaniczne manewry; jest to żywy organizm, kierujący się prawem odrębnej, zbiorowej psychologii, tłum, zmienny, ruchliwy, żyjący chwilą, uległy nie tyle realnej, ile efemerycznej władzy jednostki, samowolny i rozbestwiony—o ile okoliczności zdołały urok tej władzy rozwiać.

W jaki sposob wywołuje Musorgski tak bajeczne złudzenia życia realnego? Wewnętrznie—niezwykłym darem dźwiękowego uplastycznienia odruchów psychicznych, zewnętrznie—podziałem masy chórowej na oddzielne grupy, z których każda występuje w charakterze niezależnym od innych, lub też wysuwaniem na jej czoło jednostek, wszczynających ożywioną dyskusję. Chór Musorgskiego niepodobnym jest do mechanicznie zaleconego zbiorowiska zniwelowanych jednostek nawet wówczas, gdy występuje w charakterze wielkiego unissonowego zespołu, albowiem i ta jego rola zawsze znajdzie pewne uzasadnienie w samej akcji (naprz. chóralne śpiewy ludowe, czy kościelne). Podobny sposób

operowania chórami jest jedyną możliwą formą, godzącą widza z obecnością tego czynnika w dramacie muzycznym.

Motywy przewodnie znalazły nadzwyczaj skromne zastosowanie w „Borysie". Wyraźnie zarysowują się trzy leitmotywy, ściślej — charakterystyki osób czynnych: jeden i ten sam dla Dymitra Samozwańca i zamordowanego carewicza Dymitra (podobna identyfikacja z punktu widzenia wagnerjanizmu zakrawa na absurd), Maryny, oraz mnicha Pimena.

Co jest jeszcze charakterystyczną dla realizmu muzycznego, a uwydatniającą się w „Borysie" cechą – to zupełna nieobecność większych ustępów, samodzielnie wykonywanych przez orkiestrę. Jest to prosty wynik realistycznych teorji: słowo i akcja są jedynymi przewodnikami muzyki, a więc muzyka, jako czynnik samoistny, kwalifikuje się co najwyżej do krótkich wstępów, poprzedzających poszczególne odsłony.

Taka właśnie krótka introdukcja (z początku jednogłosowa, rozwijająca się następnie w kombinację czterogłosową) poprzedza pierwszą scenę prologu, a swą zawiłą konstrukcją i smętną tonacją cis-mol wprowadza do mającego odegrać się na mistycznem moskiewsko bizantyjskiem tle dramatu. Lud bezradnie tłoczy się przed klasztorem, w którym zamknął się Borys, nieczuły na prośby bojarów, ofiarujących mu carską koronę. Wchodzi „prystaw" i groźbami zawartemi w urywanych frazesach, nawołuje lud do wznoszenia okrzyków, mających przebłagać Borysa. Zawodzenia chóru rozrastają się w potężną symfonję dźwięków, wspaniale oddającą błagalny nastrój tłumu. Nadmienimy tu, że w niniejszym rozbiorze opieramy się na partycji „Borysa", zredagowanej przez Rimskiego-Korsakowa. Przeróbki (znaczne zwłaszcza w dziedzinie instrumentacji) i skrócenia, porobione w niej przez tego wybitnego muzyka, w większości wypadków przyniosły niewątpliwą korzyść cokolwiek bezładnej partycji Musorgskiego, zdradzającej w dodatku brak gruntownej wiedzy teoretycznej. Co się jednak tyczy wspomnianego chóru, to, zdaje się nam, że podział rytmiczny, zastosowany doń przez Musorgskiego— kolejno następujące po sobie okresy w $^3/_4$ i $^5/_4$—o wiele więcej odpowiada istocie wymawianych słów od mechanicznego podziału całego wstępu na $^2/_4$, jak to czyni R.-Korsakow. Po odejściu „prystawa" między pojedyńczemi osobami chóru wywiązuje się ożywiona rozmowa, niezbyt interesująca z punktu widzenia muzycznego, dość jednak prawdziwie ilustrująca zmienne usposobienie tłumu, który, nie czując nad sobą bata prystawowskiego gotów jest już śmiać się i bawić. Powtórne zjawienie się prystawa wywołuje powtórzenie pierwszego chóru, w nowem opracowaniu jeszcze bardziej imponującego (temat chóru rozwija się tu na tle motywu groźby prystawa). Po dramatycznym recitatiwie jednego z bojarów, ogłaszającego ludowi niezmienną wolę Borysa, rozlega się śpiew chóralny, dążących do klasztoru pielgrzymów, pobudowany na charakterystycznych dla ludowo kościelnych pieśni kadenciach plagalnych (z przetrzymywaną dominantą). Scenę tę zaliczyć można do jednej z udatniejszych w całym „Borysie".

Druga odsłona prologu, wyobrażająca koronację Borysa, posiada niezmiernie ciekawą, świetną wprost instrumentalną imitację bicia w dzwony: zwiększonej kwarcie lub enharmonicznie brzmiącej zmniejszonej kwincie *(C-fis.* lub *ges)* w basach odpowiada akord kwintsekstowy w *Des-dur* na przemianę z akordem sekundowym w *G-dur*, które następnie przeistaczają się w figuracje harmoniczne o coraz to drobniejszym podziale rytmicznym. Poza tą oryginalną imitacją i wysoce dramatycznym recitaciwem Borysa scenę wypełnia wysławianie nowego cara przez lud, ładne, ale nieoryginalne (z wyjątkiem chyba rytmiki).

Akt I. Spokojnie i wolno płynące nuty dwa razy wiązane wprowadzają słuchacza w świat, obwarowany murem klasztornym od życiowych burz i ludzkich namiętności. Ukryty w mrocznej celi mnich, Pimen, spisuje kronikę historyczną. Orkiestra znakomicie uzupełnia jego poważne i wzniosłe recitatiwy, ilustrując wspomnienia dni minionych to jakąś burzliwą gamą, to fanfarą w trąbach—odgłosem dziejów przeszłości. Z muzyki tej odsłony wyłaniają się dwa motywy, odgrywające w ciągu dalszym rolę motywów przewodnich: charakterystyka Pimena (okres czterotaktowy, rozpoczynający się akordem sekstowym w *D-dur*), oraz temat, towarzyszący zarówno wspomnieniom o zamordowanym carewiczu Dymitrze, jak i Samozwańcowi (tutaj okres dwutaktowy w *Es-dur*), a zjawiający się w chwili, gdy młody mnich Grzegorz (przyszły car moskiewski) wypytuje Pimena o wiek zabitego carewicza. Ów leitmotyw, zależnie od okoliczności, w jakich występuje w dalszych aktach, przybiera coraz to inny charakter i formę, sam jednak przez się jest dość bezbarwny, co zresztą dałoby się powiedzieć i o całej partji Samozwańca — jednej z najsłabiej ujętych postaci dramatu.

(C. d. n.). *W. T. Dobrzyński.*

Konserwatorjum muzyczne w Petersburgu.

Jak świadczy sprawozdanie, odczytane na dorocznym — 44 z kolei — akcie konserwatorjum, który się odbył 9/22 maja, w roku 1908/9 uczęszczało do konserwatorjum 1581 uczących się, w tej liczbie 616 uczniów i 965 uczennic, w porównaniu z rokiem ubiegłym o 203 osoby więcej, co świadczy o ciągłym wzroście kontygensu osób, poświęcających się muzyce.

W roku ubiegłym konserwatorjum poniosło dotkliwą stratę wskutek śmierci kilku poważniejszych profesorów, jak R.-Korsakowa, Homiljusa i Szuberta.

Klasę kompozycji ukończyli: Bronfin, Gniesin, Lewensohn, Malko, Prokopjew, Elkan, Czernomordikow. Medale złote otrzymali: Wilkorejska, Kapłun, Michelsohn, Drozdow, Mejerowicz (wszyscy z klasy fortepjanowej), Piastro (skrzypek) i Stepiński (wiolonczelista). Medale srebrne przyznane zostały Bubnowej Podrajskiej (obie pjanistki), Grünbergowej (skrzypaczka), Wilikowi (skrzypek), Gurowiczowi (pjanista), Łazersohnowi (skrzypek), Lidskiemu (skrzypek), Łuckiemu (pjanista). Ofiarowywany corok przez firmę Szröder fortepjan przyznany został Mejerowiczowi. Nagrody im. prof. Szuberta otrzymali: Krasnorucki (flet duży i piccolo) i Timant (waltornia). Nagrodę pałacu Michałjowskiego otrzymał Stepiński z klasy prof Wierzbiłowicza.

O pięknie muzyki indyjskiej.

Pod powyższym tytułem zamieścił „Berliner Lokal Anzeiger“ (numer z dnia 25 maja r. b.) następujący artykuł:

„Z polecenia biura etnologicznego w Nowym Jorku znana badaczka ludu indyjskiego, Alicja Fletcher, zebrała zapomocą fonografu wielką liczbę pieśni indyjskich, co niewątpliwie ułatwi dokładne zbadanie muzyki czerwonoskórych. P. Fletcher w spełnieniu polecenia biura nie spotkała żadnych trudności, gdyż indjanie niektórych terytorjów zbieraniu swych pieśni nie tylko się nie sprzeciwiali, lecz starali się nawet o jak najdokładniejsze ich odtworzenie; pochlebiało im to, że na sztukę ich zwrócono uwagę. A mieli powód być dumnymi; wszyscy znawcy muzyki, którzy mieli sposobność słyszenia odtworzeń fonografu, byli zdumieni pięknością pieśni indyjskich i podziwiali je szczerze. Muzyka indyjska okazała się sztuką wysoko rozwiniętą i — co najbardziej zadziwia — wykazała podobieństwo do naszych najmodernistyczniejszych kompozycji. W szczególności hymn: „Wo=Way“ (Fajka pokoju) uderzająco przypomina jeden z motywów Wagnera. Rytmy indyjskiej muzyki są nadzwyczaj skomplikowane a właściwością ich jest częste użycie nuty małej wartości, markowanej przez uderzenie w bęben, co przypomina szkocką muzykę ludową. Mimo brak pisma nutowego czerwonoskórzy używają w muzyce rozmaitych kombinacji. Ich współdźwięki (Zusammenklänge) zadowalają słuch najzupełniej. Każde pokolenie indyjskie ma setki pieśni wesołych i smutnych, religijnych, wojennych i miłosnych, które, przechodząc z ust do ust, przekazywane są z ojca na syna. Indjanie uważają sobie za zaszczyt umieć jak największą liczbę pieśni starają się przytem o poprawne ich wykonanie.“

Tłum. *M. Kopytowska.*

KORESPONDENCJE.

Kijów, w czerwcu.

(Sezon letni. — Koncerty orkiestry symfonicznej pod dyrekcją p. Terentiewa).

Na lato muzyka poważna obiera sobie siedzibę w ogrodzie kupieckiego klubu. Uroczy ten zakątek, położony nad Dnieprem, ściąga liczne zastępy muzykalnej i niemuzykalnej publiczności Kijowa. Atrakcją prawdziwą tej pierwszej kategorji publiczności są koncerty symfoniczne pod dyrekcją p. Terentiewa. Doborowa ta orkiestra składa się z 60 członków, wśród których nie brak i sił pierwszorzędnych (soliści orkiestry opero-

wej). Do tych należą: Bergler, Zika (skrzypce), Fallada (harfa) i inni. Kierownik orkiestry, p. Terentiew, nie należy do liczby zrównoważonych na ogół dyrygentów. Przesada w postawach, sztuczne zapalanie się w nieodpowiednich miejscach utworu, wreszcie suche, nerwowe ruchy pałeczki robią ujemne wrażenie. To też ta wyszkolona i dobrze zgrana orkiestra nieraz instynktownie nie idzie za popędami fantastycznymi swego dyrygenta, na czem najczęściej zyskuje strona wewnętrzna utworów. Programy koncertów cechuje brak umiejętności w ich układaniu. Nieraz utwory Beethovena lub Liszta przeplata jakaś błahostka Bloona lub Suppe'go, czyniąc w swem następstwie przykry dysonans dla ucha. Warunki akustyczne estrady są pod każdym względem fatalne. Instrumenty smyczkowe giną gdzieś w górze, dęte wychodzą za ostro, perkusyjne zaś trzeszczą bezdźwięcznie. P. Terentiew obiecuje w sezonie letnim odegrać cały szereg utworów kompozytorów młodszych, nieznanych jeszcze w Kijowie. Jak dotąd usłyszeliśmy symfonję e-mol (2-gą) Rachmaninowa (pierwszy raz graną w Kijowie). Symfonję tę niektórzy krytycy stawiają na równi z „patetyczną" Czajkowskiego. Poczęści możemy się zgodzić z tem zdaniem. Ze względu na siłę wyrazu i głębokość myśli w tematach symfonja Rachmaninowa bynajmniej nie ustępuje patetycznej. Za to strona techniczna kompozycji (mistrzowska instrumentacja, bogactwo pomysłów w rozwoju poszczególnych tematów) wykończona jest daleko subtelniej. Całość wykonania symfonji zrobiła silne wrażenie. Najlepiej udała się p. T. część pierwsza. Solistami, jak dotąd, byli pp.: Bergler, Zika (skrzypce) i p. Fallada (harfa). Podziwienia godną jest ta część publiczności, która w czasie wykonywania utworów klasycznych najswobodniej przechadza się, rozmawiając i śmiejąc się głośno. Okazuje się, że publiczność kijowska nie może słuchać muzyki poważnej w ogrodzie. Jak zwykle bywa, walce Waldteufla lub Straussa cieszą się największem uznaniem i nieraz bisowane są kilkakrotnie. Sezon letni potrwa do września.

Aleksander Wielohorski.

Echa z prowincji.

Częstochowa, w końcu maja.

Zapowiedziany na 22-go maja koncert-raut na korzyść 57-go koła wpisów szkolnych odbył się przy doszczętnie zapełnionej sali. Na program złożyły się: gra na skrzypcach p. Wopalińskiego—skrzypka z Pragi czeskiej—który wykonał: Rezygnację Dancla, cavatine Raffa etc. Panny: Lewi i Tabaczyńska (uczennice miejscowej szkoły muzycznej) odegrały: pierwsza z nich prelud Des-dur i nocturn Es-dur Chopina—druga zaś rondo Webera i nad program Rêverie—Valse L. Wawrzynowicza. Chór szkoły wspomnianego koła wpisów pod kierunkiem p. Wawrzynowicza odśpiewał pieśni Wagnera, Marschnera, Webera, Troschla i in. i cieszył się dużem powodzeniem. Kierownik chóru jest byłym dyrygentem i założycielem głośnego w swoim czasie chóru drukarzy warszawskich. Do produkcji solowych i chóralnych akompanjował p. L. Wawrzynowicz.

Tegoż dnia odbył się koncert miejscowej Lutni, połączony z zabawą. Czynne były chóry i orkiestra Lutni, które wykonały między innemi walca Straussa „Wino, kobieta i śpiew" pod dyrekcją p. W. Powiadowskiego.

Przed dwoma laty powstało w Częstochowie Towarzystwo muzyczno-literackie p. n. „Lira", które często zaznacza swą pożyteczną działalność i wykonywa dość trudne utwory na chóry mieszane z tow. fortepianu. Na ostatnim koncercie, który się odbył miesiąc temu wykonano wyjątek z oratorjum „Stworzenie Świata". W koncertach „Liry" przyjmują udział znani muzycy--jak bracia Kochańscy, lub Schwarzenstein (młody ten uzdolniony skrzypek jest uczniem Hanickiego). Dyrygentem Towarzystwa jest p. Birnbaum. Poza tem „Lira" urządza częste odczyty, wygłaszane przez znanych prelegentów.

4 maja odbył się koncert na T-wo opieki szkolnej z udziałem sióstr pp. Nowackich (śpiewaczki i pianistki).

Pierwsza z nich głosem niewielkim lecz sympatycznym odśpiewała pieśni Karłowicza, arję z op. M-me Butterfly i kilka wdzięcznych piosenek na bis. P. L. Nowacka—uczennica prof. Michałowskiego—odegrała balladę As-dur Chopina—i parę preludjów tegoż mistrza. Orkiestra „Lutni" i chór pod kier. p. Powiadowskiego wykonały poemat Griega „Odkrycie lądu".

B-mol.

KRONIKA.

= Bawi w Warszawie **Ignacy Paderewski**. W przejeździe przez Kutno, gdy pociąg stanął na stacji, płeć piękna urządziła mistrzowi owację, zasypując kwiatami zajmowany przez niego przedział w wagonie.

= Rodak nasz, p. **Aleksander Birnbaum**, został zaangażowany do Nowego Jorku, do „Manhattan Operahouse" przez dyrekcję Oskara Hammersteina na stanowisko pierwszego kapelmistrza opery na 3 lata na bardzo korzystnych warunkach. Pierwsza opera, którą zadyryguje p. Birnbaum, będzie „Elektra".

= Wydział Tow. muzycznego w Krakowie ogłasza **konkurs na posadę nauczyciela śpiewu solowego** w konserwatorjum tegoż Towarzystwa. Posada jest do objęcia z dniem 1-ym września r. b. Zgłoszenia należy wnosić przed 1-ym lipca r.b. do kancelarji Tow. muzycznego w Krakowie (plac Szczepański Nr. 1), która udziela bliższych szczegółów o warunkach.

= **„Rusałka" (opera Dargomyżskisgo)** wystawioną była z powodzeniem w Monte Carlo. Obecny na przedstawieniu Saint-Saëns o dziele mistrza rosyjskiego wyraził się z uznaniem.

= Znany tenor opery wiedeńskiej, **Slezak**, został zaangażowauy do „Metropolitan Operahouse" w Nowym Jorku. Artysta kształcił się ostatnio w śpiewie u Jana Reszkego.

= Z okazji jubileuszu 25-letniej pracy artystycznej przyjaciele i wielbiciele talentu **Henryka Marteau** wręczyli znakomitemu artyście cenne skrzypce wyrobu Józefa Guarneriusa (Giuseppe Guarnerius del Gesu). Z racji tegoż jubileuszu M. Reger dedykował H. Marteau ostatnie swoje dzieło: „Preludjum i fuga a-mol na skrzypce."

= **Nowa opera Massenet'a „Bachus"** wystawioną została z powodzeniem w Paryżu.

= **Feruccio Busoni** w drugiej połowie przyszłego sezonu koncertować będzie w Ameryce.

= Koncerty **Miszy Elmana** w Ameryce cieszą się nadzwyczajnem uznaniem. Artysta zaniechał podróży artystycznej po Australji i cały przyszły sezon spędzi w Ameryce.

= **Lepold Godowski** przyjmowany był przez cesarza Franciszka Józefa, który wyraził artyście swoje zadowolenie z powodu przyjęcia przez niego stanowiska profesora w konserwatorjum wiedeńskiem.

= **10 zjazd stowarzyszeń śpiewaczych w Bawarji** odbędzie się 17—19 lipca w Regensburgu. W zjeździe przyjmie udział do 2000 śpiewaków.

= **W medjolańskiej „La scala"** w ubiegłym sezonie wystawianą była dość często (16 razy) „Westalka" Spontini'ego.

= **Olbrzymi organ.** Do kościoła ewangielickiego św. Anny w Dreznie sprowadzono nowy organ o 50 głosach, 3250 piszczałkach, 3 manuałach i pedale.

= Opera d'Alberta „Tiefland" doczekała się dwuchsetnego przedstawienia.

= **Ubiegły sezon operowy** zakończyły niektóre przedsiębiorstwa artystyczne dość znacznemi deficytami. I tak: deficyt teatru „Constanzia" w Rzymie wynosi 150 tysięcy lirów; teatr San Carlo w Neapolu poniósł również dotkliwe straty materjalne; największe jednak niepowodzenie finansowe odczuł Metropolitan Operahouse w Nowym Jorku: deficyt tej instytucji wynosi 250 tysięcy dolarów. Do wymienionych dojdzie jeszcze napewno kilka innych przedsiębiorstw.

= **W Bostonie** ze względów religijnych zabroniono wystawienia opery „Samson i Dalila". Z takich samych powodów nie dopuszczona jest na scenę „Salome".

= **Prof. Radecke** mianowany został członkiem honorowym berlińskiej akademji sztuk pięknych. Do grona członków zwyczajnych oprócz R. Straussa zaliczono Puccini'ego i Sinding'a.

= **Petersburg**. Prof. Auer wyjechał do Londynu, gdzie od czasu śmierci Joachima rokrocznie w sezonie wiosennym i letnim otwiera klasę gry skrzypcowej.

Do kwarteru ks. Meklemburg-Strelitzkiego zaangażowany został głośnej sławy skrzypek **Kocjan**.

= **Moskwa**. W ubiegłym sezonie operowym największem powodzeniem cieszyła się opera „Eugenjusz Oniegin" (33 przedstawienia), następnie „Borys Godunow (35), „Aida" (29), „Faust" (20), „Carmen" (15). Wagner skazany został na zagładę: z dzieł mistrza wystawiono w ciągu roku zaledwie 5 razy „Lohengrinna".

Na dorocznem popisie konserwatorjum w Moskwie wystawiono „Wesele Figara" Mozarta. Orkiestrą uczniowską (składającą się z 37 osób) dyrygował Ippolitow-Iwanow.

= **Zmarli:** *Joachim Anderson*, uczeń Bülowa, kierownik własnej orkiestry w Kopenhadze i zasłużony krzewiciel muzyki klasycznej.

Franciszek Ondriczek, artysta skrzypek.

Juljusz Hey, pedagog i śpiewak, ostatnio zamieszkały w Monachjum. Zmarły był przyjacielem Wagnera i gorącym wyznawcą idei mistrza z Bayreuth. Znane i cenione jest dzieło Hey'a: „Deutscher Gesangunterricht, Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags".

Bibljografja.

Nakładem Artura Schmidta w Lipsku wydana została partycja koncertu skrzypcowego op 22 G-dur Zygmunta Stojowskiego.

Varia.

< **Haydn i Napoleon**. Z okazji 100-letniej rocznicy bitwy pod Aspern, opisują dzienniki wiedeńskie epizod z dnia 10 maja 1809 roku. W dniu tym siedział sędziwy Haydn przy swym szpinecie. Nagle zjawił się na ulicy Mariahilf oddział jeźdźców francuskich, który pędził prosto w ulicę Kamienną (obecnie Haydna). Za chwilę pokój słynnego kompozytora napełniony był lokatorami całego domu, których daremnie wypraszał rezydent Haydna, Elsler, ojciec słynnych później tancerek, Fanny i Teresy Elsler. Oddział zatrzymał się u bramy domu i wnet usłyszano dzwonienie. Przerażone twarze obecnych zbladły.

— Francuzi! Przybyli tu rabować i mordować!

Haydn ze zdziwieniem otworzył okno, spojrzał ku bramie i rzekł do stojącego oficera:

— Proszę zaczekać, bramę natychmiast otworzę.

Elsler bramę otworzył i wpuścił oficera, który wszedł do pokoju kompozytora i zapytał służbowym, ostrym głosem:

— Czy pan jesteś kompozytorem Haydnem?

— Tak jest — odrzek starzec — a jakiż jest cel pańskiej, wcale niepożądanej wizyty?

— Nie obawiaj się pan niczego — odpowiedział oficer francuski — cesarz rozkazał, by postawić straż przed domem artysty, którego gienjusz wysoko ceni. Mamy pilnować, by ani panu, ani całemu otoczeniu nic złego się nie stało.

Zmęczone, blade oczy starca zabłysły szczerą radością. Nadzwyczajny rozkaz Napoleona I był najwyższem uznaniem i odznaczeniem, jakie go kiedykolwiek spotkało. Straż honorowa stała dzień i noc przez trzy tygodnie, gdyż 31 go maja zasnął Haydn spokojnie, na wieki. Za jego trumną szła honorowa kompanja grenadjerów francuskich i liczni francuzi.

< Dyplom na członka honorowego nowojorskiej opery Metropolitan-Opera-House, wręczony **Sembrich-Kochańskiej** podczas pożegnalnego jej występu w Ameryce, zawiera słowa następujące:

„Ponieważ pani Sembrich, związana od długiego szeregu lat z operą Metropolitan-Opera-House, objawiła decyzję usunięcia się ze sceny; ponieważ słynęła tu jako jedna z najpierwszych solistek świata, jako wzór sumiennej działalności i poświęcenia się ideałowi sztuki; ponieważ piękny jej głos i niezrównany artyzm w połączeniu z wdziękiem osobistym uczyniły z niej przedmiot podziwu i afektu wszystkich stałych abonentów Metropolitan Opera-House; ponieważ przez cały czas, utrzymując świetną tradycję operową, była najbardziej obowiązkowym i lojalnym członkiem towarzystwa i spełniała swoje zadanie nietylko wzorowo, lecz z gorliwością natchnioną; ponieważ współudział jej w przedstawieniach Metropolitan-Opera-House uświetniał instytucję i przynosił jej powodzenie—przeto powzięto uchwałę, aby panią Sembrich mianować członkiem honorowym tej instytucji, co spełniając, składamy znakomitej artystce życzenia wszelkiej pomyślności i wyrażamy nadzieję, iż przestając być członkiem Opery, nie pozbawi przez to jeszcze swoich tak licznych wielbicieli rozkoszy podziwiania jej wielkiej sztuki." Tu następują podpisy członków dyrekcji i patronatu. Jednocześnie pani Sembrich-Kochańska otrzymała adres dziękczynny od publiczności, dołączony do daru pamiątkowego (naszyjnik z pereł, zegarek emaljowany i łańcuch złoty). Na adresie tym wśród setek podpisów widnieją nazwiska takie, jak: Samuel Clemens (Mark Twain), Damrosch, Otto Kahn, Pierpont Morgan, Vanderbilt i w. in.

< **Gmach tutejszego konserwatorjum muzycznego** należy do rzędu historycznych. Był on pierwotnie przeznaczony na zamek obronny, który zaczął wznosić w

roku 1597 książe ordynat Janusz Ostrogski, kasztelan krakowski. O przeznaczeniu tego gmachu na punkt obronny świadczą ściany z strzelnicami, które od strony ulicy Tamki nadają całemu gmachowi widok warowni. Gmach cały wznosi się na podmurowaniu, w którym znajdowały się niegdyś ogromne piwnice, dzisiaj w części zasklepione, w części zaś zamienione na mieszkania. W piwnicach tych, podług zapewnień historyków, mógł się ukrywać cały pułk żołnierzy. Wśród ludu krąży pogłoska, że na dnie tych murów, gdzieś w ich głębi leży piękne jezioro, a po nim pływa złota kaczka, która ma być zaklętą księżniczką.

Zamek od księcia Ostrogskiego nabyli Cywińscy, następnie Zamoyscy, którzy zmienili go na pałac. Od Zamoyskich pałac przeszedł do Czapskich i Chodkiewiczów. W roku 1836 gmach nabyty został przez rząd i obrócony na zakład leczniczy zwany „Domem Zdrowia“, od roku zaś 1861 mieści się w nim Konserwatorjum muzyczne.

Wyniosłe wzgórze, na którem wznosi się gmach, otoczone było niegdyś głębokim wąwozem, którym płynął strumień, poczynający się na Żabiej i dążący do Wisły ul. Warecką (dzisiejszą Tamką.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Do pp. Członków Związku Muzyków.

We wszystkich stowarzyszeniach, opierających się jedynie na funduszach, utworzonych ze składek członkowskich, stale nawoływać trzeba opieszałych członków do regulowania zaległości.

Po niejednokrotnem zwracaniu się w takiej sprawie bezpośrednio do każdego z niewypłacalnych członków Związku Muzyków zmuszeni jesteśmy tym razem poruszyć kwestję regulowania na łamach „Młodej Muzyki“. Nie podkreślając faktu, iż pewna część członków korzysta z usług stowarzyszenia, utrzymywanego przez swych kolegów, co upoważnia do lekceważenia zasad „etycznych“, jakiemi się niektórzy członkowie rządzą, z wielką przykrością zaznaczyć musimy, iż liczba niewypłacalnych karygodnie wzrasta, termin zaś niewypłacalności poszczególnych członków niezbicie dowodzi, iż nie leży im na sercu stały rozwój i materjalne uniezależnienie tak potrzebnej nam instytucji. Mamy jednak nadzieję, iż dobra wola i głębsze zainteresowanie się sprawami związkowemi tych członków, *którzy korzystają z usług Związku, oraz tych, którzy może nie przewidują, iż w bliższej, lub dalszej przyszłości korzystać będą chcieli*, skłoni *wszystkich do wypełnienia tych drobnych zobowiązań* względem swego własnego Stowarzyszenia, nie pozwalając nam stosować *usuwania członków za 3 miesięczne nieuregulowanie składek członkowskich.*

Przy sposobności powiadamiamy pp. Członków, iż nawał spraw, jakiemi jest obecnie Związek obarczony, każe przewidywać, iż *załatwienie tychże z korzyścią dla członków Związku* pociągnie za sobą większe wydatki. Na to ostatnie zwracamy uwagę pp. Członków, kładąc odpowiedzialność za przypuszczalną bezczynność Związku w jakimkolwiek wypadku na tych, do których niniejszem zwracamy się.

Sekretarz: *M. Pawłowski.*
Gospodarz: *F. Wasielewski.*

* * *

Od Związku muzyków niemieckich otrzymano list treści następującej:

Szanowny Panie!

Ażeby mieć większą broń przed konkurencją zagraniczną, byłoby pożądanem, by Związek muzyków polskich przyłączył się do Międzynarodowego związku muzyków i radziłbym, aby w tej sprawie Szan. Pan zwrócił się do sekretarza międzyn. zw. m. A. Seitz'a Colombes (Seine) 133 bis Rue de Paris. Miałoby to wówczas korzyść ogromną, ponieważ dany bojkot byłby ogłoszony we wszystkich pismach, wydawanych przez Związki muzyczne.

Podług Pańskiego życzenia zrobiliśmy w naszem piśmie zastrzeżenie, ażeby nasi muzycy nie angażawali się do tych miejsc, do których Związek warszawski sobie nie życzy. Byłoby jednak skuteczniej, gdyby to ostrzeżenie było zamieszczone w pismach związków austrjackich i węgierskich; nastąpiłoby to bezwarunkowo, gdyby Warsz. Zw. przyłączył się do Międzynar. zw. muz., wtedy każde ostrzeżenie byłoby rozesłane przez Związek międzynar. do wszystkich Zw. muzycznych. Z szacunkiem

Prezes: *Ernst Vogel.*

Przyp. Red. Ostrzeżenie, o którem mowa, oprócz organu Zw. muzyków niemieckich, zamieścił także „Hudebny Vestnik“, pismo Związku muzyków czeskich.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego

Chodakowski Józef, prof., Trębacka 9.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz. Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy kwartetów smyczkowych.

Dłutowski Wojciech, Smolna 15

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Chmielna 30.